

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

Entre o pincel e a pena, uma leitura de *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago

Cinthia Raquel Cezário Vieira

Rio de Janeiro
2020.1

CINTHIA RAQUEL CEZÁRIO VIEIRA

Entre o pincel e a pena, uma leitura de *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof^a Dr^a Luci Ruas Pereira

RIO DE JANEIRO
2020.1

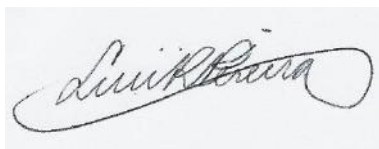
CINTHIA RAQUEL CEZÁRIO VIEIRA

Entre o pincel e a pena, uma leitura de *Manual de pintura e caligrafia*, de José Saramago

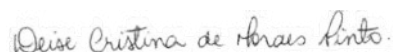
Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Data da avaliação: 09/04/2021

Banca examinadora:



Prof^a Dr^a Luci Ruas Pereira
Faculdade de Letras - UFRJ



Prof^a Dr^a Deise Cristina de Moraes Pinto
Faculdade de Letras - UFRJ

Ficha Catalográfica

CIP - Catalogação na Publicação

V658e Vieira, Cinthia Raquel Cezario
 Entre o pincel e a pena, uma leitura de Manual
 de pintura e caligrafia, de José Saramago / Cinthia
 Raquel Cezario Vieira. -- Rio de Janeiro, 2021.
 34 f.

 Orientadora: Luci Ruas Pereira.
 Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
 Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
 de Letras, Licenciado em Letras: Português -
 Literaturas, 2021.

 1. Literatura Portuguesa Contemporânea. 2.
 Romance. 3. José Saramago. 4. ekphrasis. 5.
 Pinturas. I. Pereira, Luci Ruas, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos
pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

Dedicatória

Dedico este trabalho a minha família e aos meus melhores amigos, que souberam me apoiar e me compreender durante a fase mais importante e desafiadora da minha vida. Esta jornada só foi possível com a ajuda de vocês. Sinto uma profunda gratidão e carinho por todos e por essa nova vida que construí. Eu tenho muito orgulho da pessoa que me tornei, e nada disso teria sido possível sem vocês.

Agradecimentos

Agradeço à UFRJ, à Faculdade de Letras, à Pró-reitoria de Políticas Estudantis (PR7 UFRJ), ao PIBIC-UFRJ, à Cátedra Jorge de Sena, ao Setor de Literatura Portuguesa e à minha orientadora Luci Ruas Pereira, que apoiaram a pesquisa que originou este trabalho. Eu também agradeço aos meus professores da Graduação que se doaram para oferecer uma educação pública e de qualidade, em especial, à professora Dr^a Deise Cristina de Moraes Pinto, que me orientou durante dois anos como Monitora Voluntária do Setor de Filologia. Eu não teria conseguido me formar sem o apoio educacional, moral e financeiro (PR7 e PIBIC-UFRJ) de todos os envolvidos.

Resumo

A pesquisa propõe-se à análise da construção do romance português contemporâneo *Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago, tendo em vista sua relação com a representação artística e o fazer literário. O romance apresenta-nos o narrador H., autointitulado um pintor-acadêmico, um personagem em busca de autoconhecimento através da arte, da realização profissional, da luta social, de amores e amizades. O romance *Manual de pintura e caligrafia*, publicado em 1977, antecede as obras mais célebres do autor; contudo, este romance representa justamente a virada do autor (seu retorno ao mundo ficcional, por assim dizer). A obra convida o leitor a uma viagem pela história da arte, pela sociedade moderna portuguesa (pós-salazarista) e pelos conflitos sociais e políticos. O *Manual* é uma obra híbrida e revolucionária, um diário, um livro de viagens, um romance, uma autobiografia. A obra traz a marca registrada de exímio observador e contador de histórias que sempre foi José Saramago. Para tanto, foram analisadas teorias francesas da arte e a teoria clássica da representação (*ekphrasis*). Após a análise, observamos que este romance possui estreita relação com as técnicas clássicas e contemporâneas de representação, além de dialogar com o ofício de escritor e com a pintura. O romance transita pela sociedade moderna ibérica e itálica, numa jornada rumo ao autoconhecimento do narrador e ao entendimento da sociedade moderna.

Palavras-chave: Literatura portuguesa contemporânea, romance, José Saramago, *ekphrasis*, pinturas, *Manual de pintura e caligrafia*.

Lista de ilustrações

Quadro 1	16
Quadro 2	18
Quadro 3	19
Quadro 4	20
Quadro 5	20

Sumário

1 Introdução	10
2 A Pintura no <i>Manual</i>	13
3 A Literatura no Manual	23
4 Considerações Finais	30
5 Referências	33

1 Introdução

Após um longo silêncio desde a publicação de seu primeiro romance, *Terra do pecado* (1947), José Saramago retorna ao meio ficcional com a publicação de *Manual de pintura e caligrafia* (1977). A obra estabelece-se como um projeto artístico e literário. Por isso, pretende-se aqui analisar o romance *Manual de pintura e caligrafia* (doravante, MPC) no que tange à sua construção híbrida, tendo em vista sua relação com as artes plásticas e com a literatura contemporânea.

O romance é narrado em primeira pessoa e conta a história do narrador H., autointitulado um pintor-acadêmico, um personagem em busca de autoconhecimento por meio da arte, do ofício de retratista, de escritor e da sua relação com o mundo. A noção acadêmica, a pictórica e a imagética, associadas ao termo “caligrafia”, se justificam na ideia de “manual”, que remete a um encontro da mão que não se detém e insiste na pintura e na escrita.

O *Manual* é uma obra híbrida que se assemelha a um livro de relatos, uma autobiografia, um ensaio, um romance, um livro de viagens e um diário. E em certos instantes, é um pouco de cada, mas certamente não é um manual encerrado em si mesmo, de constituição imutável e inflexível. O empreendimento da obra é artístico, ensaístico, autobiográfico, filosófico, literário, histórico e social.

O livro, como já foi dito, narra a história de H. (identificado apenas por essa inicial), um pintor de retratos mediano que vive sozinho, enigmático e reservado. O protagonista é um homem de quase 50 anos, sem filhos, com poucos amigos e casos românticos eventuais, que descobre no seu processo de escrita um outro modo de expressar-se quando se afasta dos trabalhos de pintura (em especial retratos) e passa a dedicar-se à escrita.

[...] vou ser eu próprio um simples H., não mais. Um espaço em branco, se fosse possível distingui-lo dos espaços laterais, bastaria para dizer de mim o possível. Serei, entre todos, o mais secreto, e, por isso, o que mais dirá de si (dará de si). (Dar de si: tirar de si, oscilar.). (MPC, 1992, p. 25)

A obra acompanha a monótona vida do narrador e a vida dos personagens que o cercam. Alguns dos personagens mais importantes na vida de H. (durante a linha

cronológica do romance) são identificados apenas por uma inicial, assim como ele mesmo se auto-identifica.

Qualquer nome começado por aquela inicial pode ser o nome de S. Todos são sabidos e todos são inventados, porém nenhum nome será dado a S.: é a possibilidade de todos eles que torna impossível a escolha de um. Conheço a minha razão e confirmo-a já. Basta moer os sons que são os nomes que a seguir vão escritos para reconhecer o que é o vazio de um nome acabado. (MPC, 1992, p. 24)

Ao receber a encomenda de um retrato (relativamente simples para um profissional), inicia-se um processo de redescobrimento pessoal e profissional, no qual o protagonista passa por uma fase de transição, das artes plásticas para a escrita. Com isso, “H. recorre às páginas de um diário como meio de compreender as suas debilidades estéticas e de se compreender a si mesmo” (REBELO, 1983, p. 25).

A criação do diário, que narra tanto os acontecimentos de sua vida privada quanto das suas viagens, resulta do inquietante questionamento “sobre o sentido da sua arte, das relações com os seus amigos e com a amante, sobre o sentido da sua própria vida” (REBELO, 1983, p. 25). A partir disso, H. entrega-se a novos relacionamentos amorosos, viagens inspiradoras pela Itália, novas criações estéticas e literárias. Trata-se de um livro que questiona sobretudo o “eu no mundo” e “em si mesmo”.

O narrador H. inicia o romance num movimento constante de idas e vindas da tela ao papel, do papel à tela, num exercício de reflexões, tentativas, falhas e acertos. Julga-se um pintor mediano, sem grande talento para as artes plásticas e há muito esquecido pela crítica: “Estimam-me como pintor os meus clientes. Ninguém mais.” (MPC, 1992, p. 6). Um artista ainda por “nascer”, incompleto, embrionário. O narrador confessa transferir para a pintura o incômodo dessa semi-existência e, à medida que cada gota de tinta vai tocando a tela, ocorre um processo de humanização que vivifica a imagem almejada. Logo, tanto o artista quanto a arte (no caso, a pintura) precisam ser idealizadas e concebidas progressivamente:

[...] quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo [...] que poderei

escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer. (MPC, 1992, p. 6)

Sei muito bem quem sou, um artista de baixa categoria que sabe do seu ofício mas a quem falta gênio, sequer talento, que tem não mais que uma habilidade cultivada e que percorre sempre os mesmos sulcos, ou pára junto das mesmas portas, mula puxando a carroça duma qualquer costumada distribuição, mas, dantes, quando eu chegava à janela, gostava de ver o céu e o rio, tal como Giotto gostaria, ou Rembrandt, ou Cézanne. (MPC, 1992, p. 20)

Diante disso, Rebelo (1983) ressalta que José Saramago “fez bem em eleger como protagonista da sua narrativa um artista medíocre, que não abdicou ainda por completo da sua dignidade de homem [...], porque a sua condição lhe permite encarar o problema da criação ao nível elementar da escolha do objeto e dos processos de elaboração que a acompanham” (p. 25), visto que o protagonista H. irá, ao longo da obra, percorrer e transitar de um caminho a outro, de forma gradual, entre a pintura e a escrita, com uma naturalidade quase orgânica, ordinária, sem ilusões quanto a fama, riqueza ou poder provenientes de seu trabalho, seja como pintor, seja como escritor.

Nas obras saramaguianas congregam-se ficção, realidade, história e modernidade. Na ficção de Saramago, a história estabelece “[...] um nó questionador acerca das verdades estabelecidas pelo poder e pelo discurso oficial, alçando para o centro da arena os sujeitos a quem, na composição de uma visão absoluta, foram negados voz e presença entre os feitores das transformações sociais [...]” (NETO, 2018, p. 21).

2 A Pintura no *Manual*

A técnica clássica de descrição de obra de arte chamada *ekphrasis*

(de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de ampliação de tópicas narrativas, composição de *etopéias* e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. (HANSEN, 2006, p. 85).

Ou seja, trata-se, no caso da arte, de uma técnica narrativa que busca ressaltar através da linguagem a expressividade da obra de arte, além de provocar reações sensoriais e psicológicas em quem a contempla detalhadamente, seja pela audição, pela visão ou pela leitura.

O termo também nomeia um gênero de discurso epidítico feito como descrição de caracteres, paixões e obras de arte, esculturas e pinturas, praticando como exercício de eloquência ou declamação (*meletê*) por filósofos e oradores da chamada “segunda sofística” do século II d.C.” (HANSEN, 2006, p. 86)

A *ekphrasis* “é definida como *antigraphai ten graphein*, contrafazer do pintado ou emulação verbal que compete com a pintura, descrevendo quadros inexistentes com *enargeia*.” (HANSEN, 2006, p. 86). Por relacionar-se diretamente com a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles, a técnica da *ekphrasis* também estabelece uma relação com a concepção de verossimilhança.

A verossimilhança é uma relação de semelhança entre discursos e, na *ekphrasis*, decorre da relação da imagem fictícia da pintura que é descrita com discursos do costume antigo que fornecem causas e explicações do que é narrado sobre ela, tornando-o semelhante àquilo que se considera habitual e natural. (HANSEN, 2006, p. 86)

Por ser uma técnica de “‘exposição’ ou ‘descrição’”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicas narrativas” (HANSEN, 2006, p. 85), a *ekphrasis* relaciona-se diretamente com o romance estudado. Assim como o narrador do romance de José Saramago, “[...] o autor da *ekphrasis* inventa um narrador que amplifica um *topos* sobre o qual há concordância; por exemplo, o elogio do engenho, da perícia técnica de um pintor, do caráter extraordinário, da utilidade e da beleza da obra de arte.” (HANSEN, 2006, p. 86).

O narrador do *Manual*, ao utilizar-se da *ekphrasis*, analisa e interpreta pinturas, esculturas e as obras literárias, “a fim de ‘transferir para a enunciação [...] uma imagem pictórica com que compõe o enunciado como se efetivamente fizesse as passagens entre pintura e discurso” (HANSEN, 2006, p. 86).

Neste mesmo instante me posso levantar da cadeira, procurar entre os meus livros e ver uma vez mais aquele perfil de homem maduro, convictamente feio e indiferente a isso, com o seu nariz em forma de cavalete, e ao fundo uma paisagem imponderável que sei ser a verdadeira Toscana. E, tendo visto (ou não querendo ver agora), entorpecem-se-me os dedos com este grande frio chamado desânimo, arrependimento e derrota, e onde ainda fica todo o espaço de um infinito campo de gelo sem nome. Transfiro a reflexão para os nomes do modelo e do pintor, e ponho-me a saboreá-los, a dividi-los entre os dentes, em pequenos bocados, a traduzi-los para os conhecer melhor ou para os perder definitivamente. (MPC, 1992, p. 48)

Assim como a *ekphrasis* descreve obras de arte que podem não existir, necessariamente, o narrador do romance, utilizando-se da *ekphrasis*, pinta, descreve e interpreta os dois retratos de S. (personagem) o retrato dos Senhores da Lapa. Mesmo sabendo que os quadros não existem fora do MPC, os leitores (“sua audiência”) aceitam bem isso, “justamente porque a ouve como artifício cujos preceitos são críveis pois aptos para narrar o incrível”. Nesse ponto, a *ekphrasis* “evidencia justamente a habilidade do orador que espanta a audiência com a narração da *falsa fictio*, tornando o efeito provável porque sua imaginação é alimentada pelos *topoi* da memória partilhada.” (HANSEN, 2006, p. 86).

Os leitores não só acompanham a construção desses retratos, como também acompanham a relação dos retratados com o narrador. Com isso, “as qualidades pictóricas da imagem traduzem ou evidenciam” (HANSEN, 2006, p. 86) a personalidade desses indivíduos, ou, pelo menos, a visão do protagonista sobre essas pessoas. No entanto, vale ressaltar que a opinião que H. tem de S. e dos Senhores da Lapa são recriações, e não representações desses personagens.

O quadro dos Senhores da Lapa já é caricatura da caricatura que eles são. O narrador-autor engendra a metáfora de uma sociedade inerte, medíocre, desesperada e hipócrita, que, em meio ao caos, permanece alienada e busca a qualquer custo restaurar valores obsoletos diante da nova ordem social. O conflito entre H. e os membros da família (Senhores da Lapa) provoca o fim da carreira de retratista do protagonista.

Por mim, sabia muito bem o que acontecera. [...] Dentro de vinte e quatro [...] a Lisboa que me usava as habilidades saberia que não deveria voltar a chamar-me. [...] É no futuro e também no presente: estou liquidado como pintor destas merdas que tenho pintado e que me têm feito viver, e essa liquidação efectiva irá ser feita nesses próximos dias. (MPC, 1992, p. 208)

Compagnon (1996) se baseia na concepção da *mimésis* platônica para distinguir a imagem obtida pelo pintor e pelo poeta. Na “concepção platônica da *mimésis* [...] o discurso é pensando em termos visuais” (p. 75). Por isso, parte do livro *X d'A República* de Platão concentra-se no *valor ontológico* da *mimésis* e analisa a premissa platônica que compreende “a imagem obtida pelo pintor ou pelo poeta [como] [...] cópia da cópia, pois é imitação do objeto do artesão e não da ideia” (COMPAGNON, 1996, p. 69). No entanto, partindo da premissa também platônica, mas em *O Sofista*, “os objetos pintados [seriam] não mais apresentados como cópias de cópias, mas como imagens opostas às realidades.” (COMPAGNON, 1996, p. 71). Essa concepção mais satisfatória da produção das imagens explicaria que:

o pintor imita o objeto do artesão e não a forma única, porque representa a aparência e não a realidade, usando, por exemplo, da perspectiva. Não há senão um ponto de vista quanto à forma ou à ideia; [...] o pintor representa segundo uma variedade de pontos de vista: não é, pois, a ideia em si mesma que ele imita, mas apenas a sua cópia. (COMPAGNON, 1996)

Além disso, Compagnon reitera a perspectiva de Gilles Deleuze para quem “não é o afastamento da realidade que perverte a semelhança do simulacro com a ideia e sua fidelidade ao modelo, mas sua natureza, sua essência por assim dizer, dado que o simulacro não é cópia de absolutamente nada, é cópia do não-ser.” (DELEUZE, apud COMPAGNON, 1996, p. 72).

Com efeito, “a concepção platônica da *mimésis* é comandada por uma analogia: a da pintura e a da poesia. Com a *mimésis*, o discurso é pensado em termos visuais: cópia (*eidolon*) e cópia da cópia da cópia (*phantasma*) em *A República*, cópia (*eikon*) e simulacro (*phantasma*) em *O Sofista*.” (COMPAGNON, 1996, p. 75). Em resumo, o pintor cria, recria e imita a realidade tanto quanto o poeta, a pintura é concebida tal qual a poesia.

Compagnon ressalta que

Sócrates e Platão lutam contra a escrita, contra a memória, contra a *mimésis* e a retórica; tentam revalorizar a fala em relação à escrita, desvalorizar a visão. Mas eles combatem na retaguarda. A prova é que o próprio Platão não tem outro recurso senão exprimir-se em categorias visuais. (p. 77)

Ao citar a obra de Pieter Bruegel (“Retrato de mulher idosa”, de 1563), o narrador não só inicia seu diálogo com os célebres artistas renascentistas como também ekphrasticamente ensaia sobre a sua condição de indivíduo que “ainda não nasceu”, que está em fase embrionária, ao assimilar os traços do retrato para retratar a sua própria condição estupefata e inquietante diante da grandeza da arte e da sua pequenez (dele, pintor):

[...] Diziam os críticos (no tempo em que de mim falaram, breve e há muitos anos) que estou atrasado pelo menos meio século, o que, em rigor, significa que me encontro naquele estado larvar que vai da concepção ao nascimento: frágil, precária hipótese humana, ácida, irônica interrogação sobre o que farei sendo. “Por nascer”. (MPC, 1992, p. 6)

[...] quando começo um novo quadro: a tela branca, lisa, ainda sem preparo, é uma certidão de nascimento por preencher, onde eu julgo [...] que poderei escrever datas novas e filiações diferentes que me tirem, de vez, ou ao menos por uma hora, desta incongruência de não nascer. (MPC, 1992, p. 6)

[...] ouço um certo murmúrio meu interior a insistir que a pintura não é nada disto que eu faço. (MPC, 1992, p. 7)



Quadro 1: Retrato de uma mulher Velha (1563), Pieter Brueghel (O velho), óleo sobre o painel.

A predileção do narrador-autor pelo período da Renascença pode estar relacionada ao reencontro histórico do homem com as artes plásticas, com a filosofia e com a ciência, e, ainda, a tentativa de representação do real e sua inevitável falha. Além disso, no período renascentista há o avanço das técnicas de representação (como a perspectiva, profundidade, espaço etc.). Ademais, a centralização do homem no mundo (numa perspectiva filosófica), de suas ações e seus aspectos humanos foi mais explorada a partir do Renascimento, além de, é claro, sua evidente predileção pela Itália (berço da artes Renascentistas):

Acredito que da Itália não esteja tudo dito, mas certamente sobra pouquíssimo para o viajante comum, apenas armado da sua sensibilidade e suspeito por uma parcialidade confessada, que sem dúvida lhe vai tapar os olhos para inevitáveis sombras. Por minha parte, declaro que sempre entrarei em Itália em estado de submissão em que as mais pessoas não reparam porque é toda ela psicológica. (MPC, 1992, p. 99)

A Itália devia ser [...] o prémio de termos vindo a este mundo. [...] Nasceste? Pois vais a Itália (MPC, 1992, p. 100)

E assim, como destaca Rebelo (1983), “apesar de os quadros citados pelo narrador-personagem não se encontrarem no mesmo local/lugar (museu), as obras se encontram através da imaginação do narrador, a fim de que, juntas, possam saciar o desejo e o imaginário de H.”. (REBELO, 1983, p. 31)

O narrador discorre sobre o jogo que se estabelece entre o pintor e o modelo do retrato, que se põem ambos num espaço de desconforto ocasionado pelo jogo do olhar que expõe e revela ao outro muito mais do que o necessário; a exposição frente ao desconhecido que desnuda o homem momentaneamente o faz sentir-se vulnerável. Jogo este que H. e S. estabelecem numa disputa inútil pelo controle da situação:

Assustados e ridículos estão sempre o pintor e o modelo diante da tela branca, um porque se teme de ver-se denunciado, outro porque sabe que nunca será capaz de fazer essa denúncia ou pior do que tudo isso, dizendo a si mesmo, com a suficiência do demiurgo castrado que se afirma viril, que só a não fará por indiferença ou piedade do modelo. (MPC, 1992, p. 8)

A desilusão do narrador-personagem como retratista deve-se sobretudo à falta de êxito no ofício do próprio narrador e da impossibilidade de capturar o real. E também pela desvalorização dessa arte secular em virtude do avanço da fotografia:

Divirto-me a pensar que cultivo uma arte morta, graças à qual, por intermédio da minha falibilidade, as pessoas acreditam fixar uma certa agradável imagem de si mesmas, organizada em relações de certeza, de uma eternidade que não começa só quando o retrato se conclui, mas que vem de antes, de sempre, como alguma coisa que existiu sempre só porque existe agora, uma eternidade que é contada no sentido do zero. (MPC, 1992, p. 8).

Precisamente por isso é que o narrador evoca a figura de Tiziano Vecelli (e do retrato “O homem com olhos cinzentos”), numa cena que coloca o homem a interrogar o desconhecido à sua frente:

Repito que os melhores retratos nos dão a sensação de terem existido sempre, mesmo que o bom senso me esteja dizendo, como diz agora, que *O Homem dos Olhos Cinzentos* (Tiziano) é inseparável daquele Tiziano que o pintou num momento da sua pessoal vida. Porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor mas o quadro. (MPC, 1992, p. 9)



Quadro 2: Retrato de um homem desconhecido (O homem com olhos cinzentos ou o inglês) (1540-1545), Tiziano Vecelli.

O narrador refere-se à obra “Federico da Montefeltro”, pintado por Piero della Francesca, para ekphrasticamente comparar sua arte (inferior aos seus próprios olhos) com a de Piero (superior, na opinião do narrador). Além disso refere-se à biografia do pintor renascentista que ficou cego na velhice, e, portanto, precisava ser guiado por seu assistente Marco di Longaro, para comparar sua situação com a do

pintor, enquanto lamenta estar, metaforicamente, cego para a pintura, sem nenhum Marco para guiá-lo nessa escuridão.

Em ocasiões dessas, envergonho-me verdadeiramente da profissão: viver da mentira, usá-la como verdade e justificá-la com o indiscutível nome de arte, pode tornar-se, em certos momentos, insuportável. [...] Falo do retrato que eu faço, dos retratos que vejo feitos e que poderiam ter sido assinados por mim: não falo, por exemplo, do retrato de Frederico da Montefeltro que Piero della Francesca pintou e que está em Florença. (MPC, 1992, p. 48)

Frederico de Montefeltro, quase sem mudança, e Pedro da Francisca ou dos Franciscos, pobre diabo filho de sapateiro, talvez de mãe Francisca, que em velho e cego se deixava levar pela mão de um garoto de nome Marco di Longaro, que só para isto diríamos ter nascido, pois dele não ficaram sequer as lanternas fabricadas em adulto para ganhar por sua vez a vida. E eu, que não deixo lanternas, nem aprendi a conduzir-me por minha própria mão, pergunto para que servem os olhos. (MPC, 1992, p. 49)



Quadro 3: Os duques de Urbino Federico da Montefeltro e Battista Sforza (1473-1475), Piero della Francesca, óleo sobre madeira, 47 x 33cm (cada retrato). Conservado na Galleria degli Uffizi, Florença, Itália.

Ao convocar para seu texto Giorgione, Manet, Delvaux e Lautréamont, o narrador discute a nudez artística do corpo e da alma (subvertendo a nudez feminina exibida nos quadros para a masculina, no caso, a sua). H. despe-se não apenas para a Secretária Olga, mas também para a sua inútil resolução de desvendar S. através de Olga. H. desejava apreender a verdade de S., e ao despir-se reconhece sua inevitável derrota diante do objetivo já fadado ao fracasso desde o início, assim como a pintura dos dois quadros de S. que falham antes mesmo de serem iniciados.



Quadro 4: Concerto Campestre (1509), Giorgione e Tiziano. Museu do Louvre.



Quadro 5: Le déjeuner sur l'herbe (1863), Edouard Manet.

O narrador do *Manual* dialoga intensamente com artistas, dos renascentistas aos contemporâneos, como Bruegel, Tiziano, Giotto, Rembrandt, Cézanne, Manet, Delvaux, Lautréamont, Van Gogh, Picasso, Piero della Francesca, Giorgione, Francisco de Holanda, Quintiliano, Paul Klee, Miguel Ângelo, Leonardo da Vinci, Rafael, Mantegna, Giovanni Ambrogio de Predis, Willendorf, Donatello, Fabrizio Clerici, Humberto Espíndola, Redinger, Karol Broniatowski, entre outros. Isto, para não

apenas descrever as obras de arte que encontrou em sua viagem à Itália, mas para, num exercício constante de interlocução pictórica, estabelecer padrões de subjetividade artística entre a sua própria arte (seus retratos) e a de seus mestres, além de descrever suas emoções, seus sentimentos e suas ações através de quadros e esculturas imortalizados pelo tempo. Vale ressaltar que nem todas as obras mencionadas no romance se encontram em museus e palácios italianos; muitas estão espalhadas pela Europa e pela América do Norte:

Visto a distância [...], tenho os gestos de Rembrandt. Tal como ele, misturo as cores na paleta, tal como ele, alongo o braço firme que não hesita na pincelada. Mas a tinta não fica posta da mesma maneira, há uma torção a mais ou a menos do pulso uma pressão maior ou menor [...] do pincel [...]. Mas como os pintores meus contemporâneos usam todos pincéis iguais ou semelhantes a estes, outras diferenças há-de haver para que a crítica os louve a eles, e a mim não, para que eles, embora diferentes entre si, sejam todos melhores do que eu, e eu pior que todos eles. (MPC, 1992, p. 70)

Quem retrata, a si mesmo se retrata. Por isso, o importante não é o modelo mas o pintor, e o retrato só vale o que o pintor valer, nem um átomo mais. [...] Disse que não gosto da minha pintura: porque não gosto de mim e sou obrigado a ver-me em cada retrato que pinto, inútil, cansado, desistente, perdido, porque não sou Rembrandt nem Van Gogh. Obviamente. (MPC, 1992, p. 79)

Percebemos também quão significativa é a relação de Saramago com as artes plásticas, em especial a pintura, cuja temática pode ser encontrada em algumas obras posteriores e que expressam ekphrasticamente a sua revolta, indignação, seus questionamentos sobre a sociedade, a política, a cultura e a humanidade. É o caso de um dos seus mais aclamados romances, *Ensaio sobre a Cegueira* (2005), no qual, aliás, em um dos diálogos, há referências a algumas das mais famosas obras (pinturas) e pintores do mundo:

O último que vi foi um quadro, Um quadro, repetiu o velho da venda preta, e onde estava, Tinha ido ao museu, era uma seara com corvos e ciprestes e um sol que dava a ideia de ter sido feito com bocados doutros sóis, Isso tem todo o aspecto de ser um holandês, Creio que sim, mas havia também um cão a afundar-se, já estava meio enterrado, o infeliz, Quanto a esse, só pode ser de um espanhol, antes dele ninguém tinha pintado assim um cão, depois dele ninguém mais se atreveu, Provavelmente e havia uma carroça carregada de feno, puxada por cavalos, a atravessar uma ribeira, Tinha uma casa à esquerda, Sim, Então é de inglês, [...] O que eu não entendo é como poderiam encontrar-se em um único quadro pinturas tão diferentes e de tão diferentes pintores. (E.S.C., 2017, p. 130)

Nesse trecho do “*Ensaio sobre a cegueira*”, o narrador-autor se refere às seguintes obras de arte respectivamente: “Campo de trigo com corvos” (1890), de Vincent Van Gogh; “Cão semi-afundado” (1821-23), de Francisco De Goya; “A carroça de feno” (1821), de John Constable; a fim de ekphrasticamente transpor para a narrativa dos personagens do livro, as circunstâncias e os sentimentos, tais como solidão, medo, opressão e desespero, retratados nos quadros.

3 A Literatura e o Manual

Na concepção de Luís Francisco Rebelo, H. nada mais é do que um “pintor medíocre, dolorosamente consciente das suas limitações, que recorre às páginas de um diário como meio de compreender as suas debilidades estéticas e de se compreender a si mesmo”. (REBELO, 1983, p. 25)

Não passou mais de um mês desde o dia em que comecei este manuscrito, e não me parece que seja hoje quem era então. Por ter somado mais trinta dias ao meu tempo de vida? Não. Por ter escrito. (MPC, 1992, p. 80)

O “modo de ver acadêmico” do narrador-personagem norteia a sua concepção estética e poética durante todo o seu processo de escrita. Uma pedagogia do olhar orienta o seu modo de relacionar-se com a pintura, com a escrita e com o mundo em geral.

O retrato está tão longe do fim quanto eu quiser, ou tão perto quanto eu decidir. Duas pinceladas o concluiriam, duas mil não chegarão para o tempo de que preciso. (MPC, 1992, p. 11)

Porque se neste instante em que estamos alguma coisa participa da eternidade, não é o pintor mas o quadro. (MPC, 1992, p. 9)

A eleição do narrador-personagem pela escrita reflete um antigo anseio e uma profunda angústia de provar-se talentoso. A predileção tardia por essa outra modalidade artística nasce tanto da insatisfação de H., não só com a sua carreira, mas também com tudo o que se relaciona com a sua vida pessoal, repercutindo a busca incessante por uma renovação, um reencontro consigo. O narrador-protagonista declara:

[...] agora que comecei a escrever, sinto-me como se nunca tivesse feito outra coisa ou para isto é que tivesse afinal nascido.

Observo-me a escrever como nunca me observei a pintar, e descubro o que há de fascinante neste acto: na pintura, vem sempre o momento em que o quadro não suporta nem mais uma pincelada (mau ou bom, ela irá torná-lo pior), ao passo que estas linhas podem prolongar-se infinitamente, alinhando parcelas de uma soma que nunca será começada, mas que é, nesse alinhamento, já trabalho perfeito, já obra definitiva porque conhecida. É sobretudo a idéia do prolongamento infinito que me fascina. Poderei escrever sempre, até ao fim da vida, ao passo que os quadros, fechados em si

mesmos, repelem, são eles próprios isolados na sua pele, autoritários, e, também eles, insolentes. (MPC, 1992, p. 16)

A mudança de carreira acontece de maneira gradual, no entanto, com muitos questionamentos internos sobre a sua capacidade de prosperar nessa nova empreitada, além do constante medo de falhar novamente, (como o fez com a pintura). O narrador põe em xeque a sua habilidade de escrita a todo instante:

[...] A mim mesmo lembro que não tenho o hábito de escrever, que não domino certas habilidades de escrita [...], mas verifico que por este caminho vou chegando a certas conclusões que até agora me estavam inacessíveis, e uma delas, por mais simples que pareça, agora se me apresenta neste ponto da minha escrita, e vem a ser o contentamento de saber que posso falar de pintura, certo de que a faço má e não me importar com isso, de que falo das obras de arte, ciente de que os meus trabalhos em nada irão perturbar as discussões e as análises dos entendidos. (MPC, 1992, p. 109)

O caráter híbrido da obra propicia e viabiliza uma relação particular do autor com a linguagem. Um dos recursos mais utilizados pelo autor é a citação. As citações possibilitam o exercício de uma linguagem outra, que guia o narrador na construção do seu romance, além de viabilizar o caráter ensaístico da obra.

eu detesto a retórica, embora dela faça profissão, pois todo retrato é retórico: Retórica (um dos significados): Tudo aquilo de que nos servimos no discurso para produzir bom efeito no público, para persuadir os ouvintes. (MPC, 1992, p. 12)

Para Antoine Compagnon, no seu livro *O trabalho da citação*, há elementos e etapas recorrentes de leitura e escrita que, além de destacarem o texto, falam muito (das escolhas) do autor, como a citação, o grifo, entre outros recursos. A citação atua em certa medida como uma metáfora do fluxo natural de um texto em outros textos, “porque a citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor” (COMPAGNON, 1996, p. 15). Já o grifo “assinala uma etapa na leitura, é um gesto recorrente que marca, que sobrecarrega o texto com o meu próprio traço.”. Saramago opta por esses recursos estilísticos e linguísticos para continuar o seu diálogo com as outras artes em seu texto. (COMPAGNON, 1996, p. 17)

O *Manual de pintura e caligrafia* pode ser considerado também um exercício ensaístico, por ser “uma afirmação da razão, do livre exercício da razão, e da livre afirmação da liberdade do homem.” (COELHO, 1997, p. 19). Visto que “o ensaio é

uma forma de pensamento em que se pesa o valor das ideias - num exercício intelectual de *ponderação*” (COELHO, 1997, p. 19). H. busca sua autoafirmação - na relação identidade e alteridade - através da linguagem verbal e da visual, na pintura.

Melhor está o “conhecimento”, pois desejá-lo, lutar por ele, sempre infunde algum respeito, mesmo sabendo-se quão facilmente se escorrega dessa sinceridade para um pedantismo insuportável [...] Conhecimento é o acto de conhecer: eis a definição mais simples, e que me deve bastar, pois é necessário que eu possa simplificar tudo para seguir adiante. De conhecer, precisamente, não se tratou nunca em retratos que eu pintasse. (MPC, 1992, p. 13)

É precisamente por causa dos questionamentos sobre o “conhecimento” que o protagonista desiste de sua carreira de retratista, dado que, a pintura (em especial retratos) estará sempre inerte, imutável. Já a escrita transcende o espaço, o tempo e o próprio autor. A escrita permite revelar a si mesma e a tudo o que ela contém, ou seja, é fonte de conhecimento para todos que a recorrem.

Um questionamento importante para a leitura da obra está em: “[...] nasce-se artista, ou vai-se para artista? a arte é mistério inefável, ou meticulosa aprendizagem? serão realmente doidos os revolucionários da arte?” (MPC, 1992, p. 40). A resposta para essa problematização não está em nenhuma página deste romance, ou de qualquer outra, tão somente a vida de cada um poderia guiá-lo talvez para alguma resposta que o satisfizesse. O narrador opta por guiar-se pelo processo de escrita para lograr o entendimento sobre si mesmo e sobre o mundo.

Há quem considere o *Manual* como um diário, um livro de viagens, e principalmente uma autobiografia, por sua narrativa corriqueira e por apontar dados da vida do narrador-autor. De fato, há indícios que justificam tais pontos de vista, mas vale ressaltar que, mais do que desdobrar a vida do autor, o livro especula a imagem do protagonista por meio dos retratos que ele pinta e descreve, que evidenciam sua personalidade. O livro demonstra ser um exercício sobre o duplo alheio e disperso, numa jornada ao perfeito encontro do outro e de si mesmo.

Passaram vinte e três dias sobre a data em que escrevi: “Continuarei a pintar o segundo quadro”, e hoje pergunto: “Continuarei?” Entre mim e ela (a separar-nos) está todo o caminho andando nestas páginas, que não imaginei poder vir a escrever tão facilmente. (MPC, 1992, p. 59)

Creio que a nossa biografia está em tudo o que fazemos e dizemos, em todos os gestos, na maneira como nos sentamos, como andamos e olhamos, como viramos a cabeça ou apanhamos um objeto no chão. É isso que a pintura quer fazer. (MPC, 1992, p. 115)

Segundo Teresa Cerdeira (2018), grande parte do romance português do século XX se quer documental, pretende repensar o homem em seu devir histórico e quer “fingir”, enquanto arte, um compromisso com a veracidade.” (p. 29). Com isso, constatamos que durante o “século XX e, sobretudo, num tipo de narrativa neorrealista, o escritor sentiu-se compelido a fazer da sua obra um testemunho do tempo, a pensar o presente engajando-se como escritor do presente, para questioná-lo, conhecê-lo, transformá-lo.” (p. 30). Assim também ocorre no *Manual*, visto que o narrador-autor retrata a sociedade portuguesa da década de 1970 em meio a questões sociais, econômicas e políticas do seu tempo, marcado pela ditadura salazarista, pelo silenciamento, pelas decisões arbitrárias, pelas prisões injustificáveis, pela tortura, sem esquivar-se do diálogo com a arte, recriando assim a sua própria realidade.

Além de dialogar com pintores e escultores, o livro também dialoga, cita, contesta e questiona, interroga escritores, filósofos e personalidades históricas, entre elas Platão, Aristóteles, Eça de Queiroz, Shakespeare, Daniel Defoe, Jean-Jacques Rousseau, Marguerite Yourcenar, Fernão de Magalhães, Vasco da Gama, Fernão Lopes, Tolstoi, Stendhal, entre outros. Cada uma dessas interlocuções de H. o impulsionam a refletir sobre suas próprias escolhas e o ajudam a persistir nessa nova jornada através de questionamentos relevantes, tais como:

Mas, quem escreve? Também a si se escreverá? Que é Tolstoi na *Guerra e Paz*? Que é Stendhal na *Cartuxa*? É a *Guerra e Paz* todo o Tolstoi? É a *Cartuxa* todo o Stendhal? Quando um e outro acabaram de escrever estes livros, encontraram-se neles? ou acreditaram ter escrito rigorosamente e apenas obras de ficção? e como de ficção, se parte dos fios da trama são história? Que era Stendhal antes de escrever a *Cartuxa*? Que ficou sendo depois de a escrever? (MPC, 1992, p. 79-80)

O *Manual* estabelece um diálogo com obras literárias diversas com o mesmo objetivo *ekphrastico* (nas pinturas) de expor, discorrer e refletir sobre seus desejos, angústias, temores e expectativas. Encontramos citações de textos diversos, tais como o de Daniel Defoe, em que confessa ter copiado trechos de obras distintas para seu próprio texto, assim como fazia o narrador de *Robinson Crusoe*. O diálogo com

Francisco de Holanda, em que o personagem fala sobre sua relação com a pintura, com o ofício de pintor, ou ainda, sobre a sua relação com dados da historiografia da viagem de Fernão de Magalhães, ao comparar o fim da viagem dele com o fim do seu trabalho e a entrega do quadro de S., além de Tolstói (depois de *Guerra e Paz*) e Stendhal (depois da *Cartuxa*), para questionar a figura desse “eu” antes e depois do reconhecimento social, sem nos esquecermos da referência a Marguerite Yourcenar, em *Memórias de Adriano*, para questionar o valor da verdade:

[...] toda verdade é ficção” (p.96); “Tudo, provavelmente são ficções” (p. 97)
 “[...] as diferenças não são muitas entre palavras que às vezes são tintas, e as tintas que não conseguem resistir ao desejo de quererem ser palavras. (p. 97)

A poética de citação inter e intratextual saramaguiana corresponde a um movimento complexo de “exercícios de citação, tendo por base o seu próprio projecto literário, e o fato de que esses exercícios são facilmente identificados pelo leitor conhecedor” (MARTINS, 2011, p. 18) de sua obra. A citação atua, em certa medida, como uma metáfora do fluxo natural de um texto em outros textos. “A citação põe em circulação um objeto, e esse objeto tem um valor” (COMPAGNON, 1996, p. 15).

O artista que inicia o romance numa crise por ainda não ter “nascido”, termina-o convicto de seu amadurecimento:

Amadureceu a tela (sob o ar e a luz do atelier), amadureceu, se pode, o espelho (baço do tempo), amadureci eu (este rosto marcado, esta tela, este outro espelho).” (MPC, 1992, p. 273)

Esta escrita vai terminar. Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro. Importava que ficasse registrado o rosto que ainda é, e se apontassem as primeiras feições do que nasce. Foi um desafio a escrita. Outro desafio faço ainda, mas no meu terreno verdadeiro: que eu seja capaz de pôr nesta tela o mesmo que ficou nestas páginas. Deve a pintura servir, ao menos, para isso. Não peço mais: peço muito. (MPC, 1992, p. 274)

É, por meio de sua narrativa de viagens na Itália, em especial aos museus e palácios, que o narrador H. nos apresenta de maneira entusiasta a descrição pictórica de paixões artísticas que o compreendem enquanto indivíduo e artista. Aos relatos das viagens intitula-os de “exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem” em cinco partes: 1ª) “*As impossíveis crônicas*”; 2ª) “*Eu, bienal em Veneza*”;

3ª) “O comprador de bilhetes-postais”; 4ª) “Os dois corações do mundo” e 5ª) “As luzes e as sombras”.

Soma-se ao tema da viagem na obra de Saramago a tese de Odete Jubilado (2011), para quem “a presença de *topos* da viagem é, já por si, notória na obra romanesca saramaguiana, como o atestam grande parte dos seus romances, assim como os vários livros de crónicas.” (JUBILADO, 2011, p. 48). Com isso, nota-se que há uma “dimensão simbólica da viagem, associada, aliás, à dimensão da escrita” .

De fato, a viagem é um dos motivos mais recorrentes em grande parte dos romances saramaguianos, como mostram vários elementos que contribuem para evidenciar a sua presença. Referimo-nos a elementos narrativos, como a personagem-viajante; os múltiplos itinerários esboçados nos romances, que traduzem a representação de uma viagem física e exterior; a utilização de todo um léxico que sustenta e desenvolve semanticamente a área temática da viagem; e a visitação e descrição de espaços físicos. Mas existem ainda espaços interiores, que aparecem associados à viagem interior em busca de uma identidade perdida ou em fase de descoberta. (JUBILADO, 2011, p. 48)

Ainda sobre o *topos* da viagem a Itália, Rebelo (1983) ressalta que

por insatisfação e descontentamento com as limitações da sua actividade de pintor, vai H. reexaminar as motivações da criação e visitar na Itália as grandes obras de arte, que guardam os seus museus, confiando as suas reflexões antes, durante e depois da viagem a um diário, que é, para ele, uma forma novel e inusitada de expressão. (p. 26)

Os cinco diários de viagens de H. intitulados “*Exercício de autobiografia, em forma de narrativa de viagem*”, abordam o quotidiano “com grande viveza e rigor de traço, mas com uma aparente impassibilidade, que se acomoda às escritas do realismo e até a um naturalismo ironizado, ponto já de ruptura com essas mesmas escritas na chamada que faz para um promissor salto no fantástico.” (REBELO, 1983, p. 28). Vale ressaltar que o autor não tinha o objetivo de lançar-se na literatura fantástica ao escrever essa obra.

[...] a repetição, que permeia a vida de H., é a mesma que afecta a sua arte. Esta verdade começa pouco a pouco a luzir nas páginas do seu diário, provocando uma busca do eu, que se traduz em reminiscências de uma infância alcançada e de ulteriores experiências, que afloram agora nimbadas de uma aura estranha. Recordar é, no fundo, imaginar e sentir. E imaginar é deformar. (REBELO, 1983, p. 28-29)

Assim como a temática da viagem, podemos observar que o *Manual* apresenta, ainda que de maneira embrionária, o tema do duplo. Com relação a isso, Martins (2011) ressalta que essa temática, “enquanto articulação de efeitos de sentido, constitui uma das notas dominantes na ficção literária de José Saramago.” (p. 73). Por conseguinte, a figura do OUTRO se apresenta em suas obras em “um outro mundo, uma outra história, uma outra ficção, uma outra humanidade, um outro ser”. Ou seja, “é, indubitavelmente, uma presença assídua na obra do autor.” (p. 73).

E podemos reconhecer essa temática na dualidade entre o H. retratista e o H. escritor, num H. confiante sobre a percepção que tem dos outros e um H. inseguro sobre si mesmo, sobre seu passado, presente e futuro. No conflito entre esses lados aparentemente opostos. Ainda não temos a intensidade da relação do Eu/Outro, da individualidade/alteridade como teremos em obras posteriores a essa, como *O homem duplicado*, mas podemos observar essas questões se formando desde o *Manual*.

Martins ainda enfatiza que

[...] na medida em que o duplo é o lugar do Eu e do Outro, Saramago reúne, nesta figura, a qualidade do que é simultaneamente uno e divisível, sendo através dessa duplicação que se abre o original para o efeito da dessemelhança e da diferença, tornando-se premente não só considerar e redefinir o posicionamento e o significado da alteridade no mundo atual, mas também, e não menos importante, repensar a individualidade e a identidade pessoal. (MARTINS, 2011, p. 80)

O duplo constitui, pois, em Saramago, a metáfora universalizante do sentido da alteridade (ou do que esta deveria ser): a co-implicação do Eu na (re)construção e na emancipação do Outro que é toda a humanidade e que é também ele próprio, que faça jus ao sentido primeiro de ser humano. (MARTINS, 2011, p. 84)

E, ainda, o fato de o narrador escrever um diário nos faz imaginar uma forma de construção de algo ou alguém por meio da descrição. Em um diário, algo ou alguém vai sendo revelado, na medida em que lemos ou escrevemos, semelhantemente ao que ocorre com um desenho, quando desenhamos os detalhes. Assim, o desenho ou a pintura tomam forma. Ou ainda, quando descrevemos alguém, quando utilizamos a linguagem para descrever o indivíduo (ou o elemento) constrói-se uma persona (uma identidade), conforme a imaginação de cada um que a lê permite compreender.

4 Considerações finais

A obra *Manual de pintura e caligrafia* convida o leitor para uma viagem pela história da arte, pela sociedade moderna portuguesa e pelos conflitos sociais e políticos vivenciados por seu narrador-autor-protagonista. Observamos que este romance possui estreita relação com as técnicas clássicas e contemporâneas de representação, além de dialogar com as artes plásticas e com a literatura universal. O romance transita pela sociedade moderna ibérica e itálica, numa jornada rumo ao autoconhecimento do narrador.

O livro nos apresenta questões como o tema do duplo, o tema da viagem, o ativismo e a militância política e social, que conhecemos mais profundamente em suas obras posteriores. Além de seu perceptível caráter de reescrever a história muito benjaminianamente, a contrapelo. A obra inaugura assim uma poética saramaguiana que reconhecemos mais intensamente em suas obras posteriores. Daí a importância de retornarmos a este projeto literário, porque o *Manual* retrata através de palavras, telas, viagens e monumentos questões políticas, econômicas, sociais e amorosas.

Manual de pintura e caligrafia surge em um período de profundas mudanças literárias e estilísticas no século XX, em especial na Europa. E ainda assim, conseguiu se distinguir dos seus coetâneos. Saramago não somente recorre à *ekphrasis* para descrever as pinturas, mas sobretudo para construir uma linguagem artística que consiga entrelaçar e harmonizar esses dois mundos distintos e singulares. O resultado dessa criação é uma poética capaz de romper e renovar a linguagem, no nível estrutural, linguístico e artístico.

A crucial problemática da representação artística, da relação entre a mentira e a verdade, da convenção e da autenticidade, a relação entre a ficção e a realidade, entre a escrita e a pintura, fazem do *Manual de pintura e caligrafia* uma obra ímpar na literatura portuguesa contemporânea.

As mudanças sócio-políticas implicaram um “processo de reajustamento social”, que levou a fomentar uma dimensão híbrida da obra, no que tange aos estudos literários, a procura por uma “nova realidade, uma reprocura de outras vias de expressão mais adequadas ao mundo novo.” (REBELO, 1983, p. 8). A maturidade estética da obra demonstrada pela originalidade da sua construção e pela banalidade

do cotidiano narrado transformaram a obra numa poética revolucionária da vida humana.

O processo criativo de Saramago demonstra uma necessidade de ressignificar a vida, a sociedade e a arte. Dessa forma, as escolhas não são aleatórias, tampouco previsíveis, mas fruto da urgência literária, da construção histórica do presente em que somos coautores direta ou indiretamente, visto que a historiografia é incapaz de transmitir a totalidade do sentido das imagens.

O *Manual* rompe com os moldes predecessores ao narrar sua estória por múltiplos caminhos estilísticos e literários. Ou seja, sua singularidade “resulta da inovadora abordagem “dentro do próprio gênero romanesco” de trazer “com tanta pertinência e de modo tão intenso a problemática da obra de arte, considerada tanto na sua forma plástica como literária”. (REBELO, 1983, p. 24).

O romance encerra-se com o narrador-personagem num estágio de encontro com a sua verdadeira vocação, a escrita, enquanto escritor de romances, mas sem renunciar à pintura, pelo menos para si mesmo, além de encontrar o amor ao lado de M. que despertou tanto o seu lado romântico, quanto o seu lado revolucionário e militante, tão necessários no momento em que eles viviam, em meio à ditadura e à opressão político-social. O livro se encerra com a queda do regime salazarista em 25 de abril de 1974, com a Revolução dos Cravos. O retorno da democracia e da liberdade assinalam não só o nascimento de uma nova era para o povo português, como também para o próprio narrador-personagem que se vê livre para compartilhar seus escritos.

Saramago utiliza a pintura, o fazer literário e as viagens como metáforas para descrever a busca por crescimento pessoal. A transição da pintura para a escrita do personagem demonstra que a experiência proporcionou um crescimento e uma maturidade a ele. Ou ainda, percebemos que a tela e o papel em branco na obra representam a metáfora da vida. A pintura simboliza uma poesia silenciosa. Além de estabelecer uma relação dupla entre protagonista e objeto propiciador da reflexão, do encantamento e do incômodo. A singularidade desta obra e a impossibilidade de encaixá-la em um único gênero enriquece e viabiliza o encontro do mundo das artes.

A obra dialoga deliberadamente com as artes plásticas e transita pelos mais diversos gêneros literários. Com um forte engajamento político, sua obra não deixa de

denunciar as injustiças sociais e políticas. O empreendimento saramaguiano é político, filosófico, literário e social.

Referências

BRUEGEL, Pieter. **Retrato de uma Mulher Velha - Portrait of an Old Woman - Portret van een oude vrouw**. il. color. Disponível em: <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/6008>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018.

COELHO, Eduardo Prado. "O ensaio em geral". In: _____. **O cálculo das sombras**. Porto: 1997. p. 18-49.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

FRANCESCA, Piero della. **Os duques de Urbino Federico da Montefeltro e Battista Sforza**. il. color. Disponível em: <https://artrianon.com/2019/01/01/obra-de-arte-da-semana-retrato-dos-duques-de-urbino-federico-da-montefeltro-e-battista-sforza-de-piero-della-francesca/>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

Giorgione; Tiziano. **Concerto Campestre**. il. color. Disponível em: <http://www.brasilartesciclopedias.com.br/mobile/internacional/pastoral03.html>. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**. São Paulo, n.71, p. 85-105, setembro/novembro de 2006.

JUBILADO, Odete. A viagem em José Saramago: geografia, história e identidade. In: ROANI, G.L. (Org.). **O Romance Português Contemporâneo: História, memória e identidade**. Viçosa, MG: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

MARTINS, Sônia Alexandra Soares. Sentidos do duplo na ficção saramaguiana. In: ROANI, G.L. (Org.). **O Romance Português Contemporâneo: História, memória e identidade**. Viçosa, MG: Arka Editora: Universidade Federal de Viçosa: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2011.

MANET, Edouard. **Le déjeuner sur l'herbe**. il. color. Disponível em: https://m.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/commentaire_id/le-dejeuner-sur-lherbe-7123.html. Acesso em: 20 de outubro de 2020.

NETO, Pedro Fernandes de Oliveira. "Nos vivemos dentro de uma possibilidade de ver que é nossa". In: CERDEIRA, Teresa Cristina. **José Saramago entre a história e a ficção de Portugueses**. Belo Horizonte, MG: Moinhos, 2018. p. 17-23.

REBELO, Luis de Sousa. "Os rumos da ficção de José Saramago". In: SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. Lisboa: Editorial Caminho, 1983. p. 7-38.

SARAMAGO, José. **Manual de pintura e caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VECELLI, Tiziano. **Retrato de um homem desconhecido (o homem com olhos cinzentos ou o inglês)**. il. color. Disponível em: [https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Tiziano-Vecelli/137439/Retrato-de-um-homem-desconhecido-\(o-homem-com-olhos-cinzentos-ou-o-ingl%C3%AAs\).html](https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Tiziano-Vecelli/137439/Retrato-de-um-homem-desconhecido-(o-homem-com-olhos-cinzentos-ou-o-ingl%C3%AAs).html). Acesso em: 20 de outubro de 2020.